

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Marina P R O T R K A Š T I M E C (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)

mprotorka@ffzg.unizg.hr

AVANGARDNI *MÉTATERXIES*
DUBRAVKE UGREŠIĆ

Primljeno: 18. rujna 2025.

UDK 821.163.42.09Ugrešić, D.

141.72:82

82:32

821.161.1.09

7.037/.038

DOI: <https://doi.org/10.22210/ur.2025.069.2/07>

Ključne metatekstualne, “postmoderne” knjige (Đekić 1995, Lukić 2001) Dubravke Ugrešić *Poza za prozu* (1978), *Štefica Cvek u raljama života* (1981), *Život je bajka* (1983) i *Forsiranje romana reke* (1988) u ovom se radu tumače u korelaciji s autoričnim znanstvenim tekstovima o avangardi, za koju je smatrala da nipošto “nije potrošena”, niti je u postmodernizmu svediva na muzejsku, “citatnu” zonu. U nizu *Pojmovnika ruske avangarde*, koje je uređivala s Aleksandrom Flakerom, analizira avangardne geste i subverzivne postupke u suvremenoj ruskoj alternativnoj književnosti, u kojoj izdvaja osporavanje postojećih poetičkih i političkih struktura i demitologizaciju “mita o avangardi”. “Oberiutska” avangardna poetika tih suvremenih pisaca vidljiva je u upotrebi intermedijalnosti, koja uključuje i deliterarizaciju tradicionalno shvaćane književnosti, ali i trivijalizaciju umjetničkih sadržaja te orijentaciju na svagdan (*byt*), na koji se referiraju, ali ga i prokazuju kao ideološki uvjetovan. Određujući svojim znanstvenim tekstovima vezu između kritičke i refleksivne upotrebe avangardnih postupaka i književnih citata u postmodernizmu, Dubravka Ugrešić (1980) opisuje i svoj književni postupak u kojem je “*byt* jedina mjerljiva realnost, ali se i ta realnost u općem grotesknom kontekstu poništava i pretvara u apsurd”. Tako u naslovnoj priči zbirke *Život je bajka* duhovito, manje ili više crnohumorno “prevođenje” svakidašnjeg života u književnost (i obrnuto) zapetljava međusobne odnose likova i autora/autorice, dovodeći ih u angažiran odnos prema polazišnim tekstovima (*Večernji list*, *Pijač palmına vina* Amosa Tutuole), književnim funkcijama i postupcima, društvenim strukturama i očekivanjima, ali i prema kreativnosti i jeziku koji ovjerava metatekstno-terapeutski učinak izvedbe. (Pre)ispisivanjem Tutuoline fantastično-folklorne priče Ugrešić obnavlja i njegov postupak prevrednovanja, kao i analognu ulogu koju ima u prevoditeljskom poduhvatu i neoavangardnoj manifestnoj recepciji krugovaša Antuna Šoljana i Ivana Slamniga.

Ključne riječi: Dubravka Ugrešić, *Život je bajka*, avangarda, znanstveni rad, svagdan (*byt*), Amos Tutuola, krugovaši

Ključne riječi cjelokupnog književnog rada Dubravke Ugrešić, metatekstualnost, pastiš, kolažiranje, citatnost, (pre)ispisivanje, prepoznate su kao takve već u njezinim prvim proznim knjigama koje su obilježile kraj sedamdesetih i osamdesete: *Poza za prozu* (1978), *Štefica Cvek u raljama života* (1981), *Život je bajka* (1983) i *Forsiranje romana reke* (1988). Ti su postupci tumačeni kao izraz poetike postmodernizma u kojoj se autorica, kako ističe Velid Đekić (2006: *passim*), poigrava odnosom pisanja i prepisivanja, dovodeći u pitanje originalnost i autorstvo. Štoviše, ona pritom u najvećem dijelu svojih tekstova posredno ili čak izravno polemizira s popularnim razumijevanjem teze o smrti autora i nestanku individualnosti i originalnosti te sa srodnim temama kojima će se, u nešto drukčijem registru, vratiti u kasnijim esejima (npr. "Karaoke književnost" u *Napadu na minibar*). Jasmina Lukić u tom smislu ističe da se Ugrešić u knjizi *Život je bajka* koristi prepisivanjem kao narativnom strategijom, i to tako da evocira neke od osnovnih postavki postmoderne poetike: "Tekst se više ne posmatra kao samostalan i samodovoljan, već kao deo postojeće diskurzivne prakse koja nužno deteminiše njegova značenja" (Lukić 1995: 221). Pri tome sam postupak "prepisivanja" koji Dubravka Ugrešić upotrebljava nadilazi doslovnu upotrebu književnih predložaka i "postaje drugo ime za postupak literarizacije svakog iskustva, bilo da je reč o literarnoj, ili izvan-literarnoj datosti" (*ibid.*: 222).

324

Sam taj postupak kojim se tekst predstavlja kroz performativne učinke i naglašenu literalizaciju postupka prepoznat je kao izraz poetike postmodernizma kojim su stoga obilježene "ključne" metatekstualne, "postmoderne" knjige Dubravke Ugrešić (Đekić 1995; Lukić 2001).

Ne dovodeći u pitanje razumljivost, prihvaćenost ili čak pedagošku korist tih kategorizacija koje imaju svoju ulogu i u našim postojećim nastavničkim silabusima, valja uputiti i na širi ili historijski malo dalji okvir. Naime, iako spomenute postupke i metanarativne pasuse koji obnavljaju pripovjedno zanimanje za "šavove", "štepove" ili ontološke razine teksta lako možemo, slijedeći primjerice Briana McHalea (1987: 81), detektirati kao postmodernističku fikciju, upravo se tim postupcima, čak i s radikalnijim ciljevima, koristila već avangarda (usp. Hutcheon 1988: 47). Poput postmodernističke parodije, avangarda, podsjeća Richard Murphy, također se koristeći strategijom prepisivanja,

poriče bilo kakav zahtjev za objektivnosti, bilo "originala" (tj. teksta koji prepisuje), bilo novog, parodijskog protudiskursa koji stvara. Time proizvodi razinu autorefleksivnosti (još jednu vitalnu značajku postmodernizma) koja ukazuje na arbitrarnost konstruiranog svijeta, ali tako da istovremeno, što Hutcheon povezuje i s postmodernizmom, "priznaje i vlastitu privremenost" (Hutcheon 1988: 13). Drugim riječima, kao i u postmodernističkoj parodiji, revolucionarno prepisivanje svijeta ekspresionističke avangarde ne samo da otkriva inherentnu fikcionalnost

svih postojećih kozmologija, metajezika i glavnih narativa već, što je još važnije, istovremeno inzistira i na privremenosti *vlastitih* tvrdnji o istini (Murphy 2004: 263).

Dosljedno tomu, a imajući na umu prije svega znanstveni rad Dubravke Ugrešić i njezin stručni i prevoditeljski interes za avangardu, smatram da njezinu književnost, prije svega tekstove objavljene 70-ih i 80-ih godina, treba čitati u kontekstu naslijeđa ili obnavljanja avangarde. Kao što je poznato, Ugrešić u istom tom razdoblju objavljuje znanstvenu studiju *Nova ruska proza* (1980), a prvi *Pojmovnik ruske avangarde* s Aleksandrom Flakerom uređuje i objavljuje 1984. godine.¹ I studija i njezini radovi objavljeni u *Pojmovnicima* pokazuju ne samo živ i angažiran odnos prema književnim postupcima historijske avangarde s početka dvadesetog stoljeća nego i njihovo prepoznavanje u kasnijim neoavangardnim projektima i suvremenim praksama. Na tom bismo tragu mogli, u skladu s autoričinom poetikom pastiša, ili krojenja i šivanja, prepoznati i spojiti, makar endlericom, a ponegdje – nadajmo se – i poduplanim štepom, njezinu književnost i znanost, avangardu i postmodernu, igru i znanje. Ako koji dio pritom i ostane izvan formata, neka to bude izazov novih spojeva u pisanju, čitanju i tumačenju.

Iako je njezin književni rad markiran kao izraz poetike postmodernizma, posebno mjesto koje avangarda i formalizam imaju u oblikovanju njezina književnog izraza istaknuto je u više navrata. Jasmina Lukić tako smatra da je Ugrešić “svoje pisanje utemeljila na doslednom, teorijski osvešćenom prihvatanju ideje o autonomiji književnosti, koju je inicijalno prihvatila od ruskih formalista i od ruskih avangardista kojima se posebno bavila, da bi je kasnije povezala sa poststrukturalističkim teorijama teksta” (Lukić 2001: 88). Čak i u kasnijim tekstovima, u demontaži kolektivnog nacionalističkog identiteta i analizama montaže individualnog identiteta Ugrešić, kako ističe Maša Kolanović, svoj “bricoleur osobnog identiteta [...] umjesto u nacionalni prostor ušiva u heterotopiju književnosti” (Kolanović 2010: 115).

Pišući o romanu *Lisica*, Danijela Lugarić Vukas upućuje na važnost ruske književnosti i teorije, napose formalizma za autorski opus Dubravke Ugrešić, ističući kako je upravo Ugrešić kao prevoditeljica i priređivačica 1980-ih otkrila ruske pisce koji su postali popularni u nultima: “Štoviše, poetika Dubravke Ugrešić doslovce je ugrađena u okvire ruskoga formalizma s početka 20. stoljeća, koji je prepoznao da svaka umjetnost ima svoj mehanizam, odnosno ono što njezin ma-

¹ Svaki od deset *Pojmovnika* nastao je na temelju međunarodnih znanstvenih skupova koji su poticali povezivanje domaćih i inozemnih stručnjaka zainteresiranih za proučavanje modernizma i avangarde. Deveti *Pojmovnik* izašao je 1993. godine, a deseti je 2021. godine pronašla i uredila Danijela Lugarić Vukas. Reference na međunarodnu važnost *Pojmovnika* mogu se pronaći u transkriptu okruglog stola posvećenog stotoj obljetnici rođenja Aleksandra Flakera u *Umjetnosti riječi* LXVIII (2024), 1, na stranicama 102–108.

terijal pretvara u umjetničku činjenicu; da se taj mehanizam iskazuje u različitim kompozicijskim postupcima (ritmu, fonetici, sintaksi, sižeju itd.) i, konačno, da je umjetnički postupak ono što izvanestetski, stvarnosni materijal pretvara u umjetničko djelo (v. Šklovski u: Ugrešić 2017: 106-107)" (Lugarić Vukas 2024). Osim toga uputit će i na činjenicu da sama Ugrešić u *Zabranjenom čitanju* uvodi motiv lisice koji će znakovito razraditi u romanu koji je obilježio završnu fazu njezina stvaralaštva. Dakle, već u *Zabranjenom čitanju* lisica funkcionira kao metafora pisca-izdajnika, Lugarić Vukas ističe: avangardnog heretika i sanjara. Riječima D. Ugrešić: "Temeljni umjetnički postupak ruske avangardne književnosti bila je izdaja, ostranenie, začudnost, razbijanje ustaljenih književnih normi, iznevjeravanje čitaočeva očekivanja. U tom smislu pisac je bio izdajnik, lisica, a metafora izdaje bila je zaštitni znak pravog umjetničkog djela" (Ugrešić 2001: 129).

AVANGARDA NIJE MRTVA: ŽIVJELA NEOAVANGARDA!

326

Metatekstualnost se može smatrati skupom književnih postupaka koji komentiraju vlastito pisanje, ali i upućuju na performativni aspekt umjetnosti, na medij koji postaje sredstvo i tema izražavanja. Takvo pisanje istovremeno razmatra ideju umjetničke autonomije, ali i njezinu imanentnu političnost. Pitanje ponovljivosti radikalne geste kojom povijesna avangarda zahvaća podjednako i u umjetničko polje i u društveni prostor, odnosno mogućnost neoavangarde, pojavilo se uz kritiku seminalne knjige Petera Bürgera *Teorije avangarde* (1974/1984), inicirajući širu znanstvenu raspravu koja je uslijedila nekoliko desetljeća nakon njezina objavljivanja. Svojim polemičarima, među ostalima Halu Fosteru (1994) i Johnu Robertsu (2010), Bürger je odgovorio svojevrsnom revizijom vlastitih inicijalnih tumačenja avangarde (Bürger 2010).² Ta međunarodna rasprava o ponovljivosti avangarde u konačnici je doprinijela afirmaciji postojećih i budućih neoavangardnih projekata,

² Bürgerova se korekcija donekle sastoji i u ponavljanju teze da institucija preživljava otpor te da "pokazuje svoju snagu tako što će uključiti svoje napadače i osigurati im izniman položaj u panteonu velikih umjetnika" (Bürger 2010: 705). Međutim, priznaje da "u tom smislu neke od formulacija iznesenih u *Teoriji avangarde* koje su ostavile dojam da je institucija umjetnosti preživjela napad historijskih avangardi bez značajne promjene trebaju biti popravljene" (*ibid.*). Ta se korekcija prije svega odnosi na uvjete pod kojima se to preživljavanje umjetnosti dogodilo. Otpor autonomije umjetnosti bio je "moguć samo zato što se institucija otvorila umjetničkim manifestacijama i diskursu avangarde" (*ibid.*: 706). Slobodna upotreba umjetničkih materijala utjecala je na cjelokupno područje, i u odnosu na stvaranje i u odnosu na recepciju umjetnosti. Time je postalo jasno da su "neuspjeh težnji avangarde za ostvarenjem alternativne društvene stvarnosti i njezin unutarnji estetski uspjeh (umjetnička legitimacija avangardnih praksi) dvije strane iste medalje" (*ibid.*: 707).

ali i mogućnosti novih čitanja prešućenih ili utišanih avangardi, među kojima je i hrvatska. Govorimo li o sinkronicitetu znanstvenog rada, valja napomenuti kako se produktivno znanstveno desetljeće bavljenja avangardom Aleksandra Flakera i zagrebačkog kruga zbiva istovremeno s međunarodnom znanstvenom aktualizacijom te teme i engleskim prijevodom Bürgerove knjige. Američko izdanje *Theory of the Avant-garde* objavljeno je 1984, iste godine kada i prvi *Pojmovnik ruske avangarde* koji, kako je spomenuto, uređuju Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Neposredno prije toga Ugrešić je objavila monografiju *Nova ruska proza* (1980), a nakon toga Flaker svoje utjecajne knjige *Poetika osporavanja* (1982) i *Ruska avangarda* (1984). Znanstveni rad Dubravke Ugrešić ne samo da je pridonio razvijanju tog značajnog zagrebačkog međunarodnog projekta posvećenog avangardi nego je i, specifičnim istraživačkim fokusom, anticipirao kasniju raspravu o neoavangardi.

Odnos između avangarde i suvremene književnosti te pitanje statusa neoavangarde, postavangarde i sl. Ugrešić postavlja najprije u monografiji *Nova ruska proza* (1980) u kojoj se bavi eksperimentalnim zahvatima suvremenih autora, prije svega Andreja Bitova, autora čiji se *Puškinov dom* smatra jednim od prvih ruskih postmodernističkih romana. Njegove žanrovske upotrebe stavlja u odnos prema neoavangardnim praksama, pridružujući ih srodnima koje nalazi kod Valentina Kataeva, sudionika avangarde i revitalizatora avangardnih načela. Tomu dodaje prozu Bulata Okudžave, Alfonsasa Bieliauskasa i Viktora Koneckog (Ugrešić 1980: 75). Bitov joj je zanimljiv jer ruši žanrovske konvencije, istražuje i preosmišljava kategorije autora, lika i pripovjedača. Tako, među ostalim, eksperimentira s autorskim "ja" koje uključuje kao lik u svoju prozu, služi se montažnim kolažiranjem, vidljivim i u grafičkoj organizaciji teksta, kojim različitim slogom montira podnaslove, čime ostvaruje nove semantičke pomake. Kombinira naslove originalnih novinskih članaka, uključujući one koji se tiču junaka o kojem piše, stvarajući dijalog i dodatna značenja, čime se "vezuje za slične pojave u ruskoj avangardnoj književnosti" i uz ono što će se pokazati u "novijoj europskoj prozi" (*ibid.*: 91). Kao avangardne Ugrešić kod Bitova prepoznaje postupke montaže, inovativnost, otvorene strukture, opovrgavanje realističkih kanona pisanja, kao i metatekstualnost kojom svoj tekst postavlja u odnos prema avangardnim prozaicima: A. Belom, B. Pil'njaku, Zoščenkju te prema suvremenoj europskoj i američkoj prozi (V. Nabokovu). Bitovljev roman postaje metoda istraživanja romanesknog žanra, a njegov lik instrument tog istraživanja, pri čemu su važni narativni susreti autora i lika, kao i metoda opovrgavanja koju prepoznaje kao karakterističnu za njegovo pisanje. U analizi izdvaja ulomak o biranju junakove profesije pisca, postupak kojim se i sama koristi, npr. u metateatarskim štepovima *Štefice Cvek*, ali i dijelovima knjige *Život je bajka*.

Analognu poetiku Ugrešić nalazi i kod Konstantina Vaginova, poznog avangardista, pripadnika ruske povijesne avangarde, autora kojim će se detaljnije pozabaviti

u tekstu objavljenom u šestom *Pojmovniku ruske avangarde* (1989), naslovljenom *Avangarda i suvremenost (Vaginov i Kabakov: tipološka paralela)* (Ugrešić 1989: 301–315). U analizi Vaginova Ugrešić je mahom usredotočena na tretman pojma *byt* (svagdan), čiji status u pojmovnom sustavu ruske avangarde tumači pozivajući se na Flakerov tekst iz drugog *Pojmovnika* (1984). *Byt* je istaknuta i prepoznatljiva točka avangardne poetike koja predstavlja statiku svakodnevice, ponašanja i društvenih normi "koja se suprotstavlja dinamici estetskog prevrednovanja naravi, morala i socijalnih institucija" (Flaker 1984: 21, u: Ugrešić 1989: 301). Vaginovljevi rad povezuje s radom Il'e Kabakova (1933), predstavnika tada suvremenog alternativnog ruskog slikarstva. Povezuje ih usmjerenost na *byt* koji je izvor trivijaliteta: prozaičnog svakodnevnog smeća, kiča, "fantastičnog kazališta svagdana", kako ga imenuje Vaginov (Ugrešić 1989: 302). Čine ga omoti bombona, stare izgrizene olovke, nokti, kutije žigica, pisma, opušci, cedulje, snovi, pjesme – gotovo bismo rekli jakuševački univerzum iz finala *Sloboštine Barbie* Maše Kolanović.

Kasna avangarda, kao ni suvremeni alternativni neoavangardisti ne dokida crni humor, apсурd ni grotesknu optimalnu projekciju. Ona ih, kako ističe Ugrešić, samo parodijskom upotrebom groteskno iskušuje (*ibid.*: 303). Trivijaliteti tako, kao kod Kabakova, razotkrivaju "složenu prožetost sistema politike, ideologije, medija, kulture, obrazovanja, svakidašnjice i osobnog života" (*ibid.*: 311). Time, dajući prednost smeću nad oficijelnim temama, radikalno osporavaju dominantnu kulturu i povezuju se s inspiracijskim izvorom koji znanstvenica Dubravka Ugrešić postavlja u finale zaključka svog teksta i koji će postati dio "prepisivačkog" tkiva njezine knjige *Život je bajka*: to je Nikolaj Vasil'evič Gogol', autor koji na sličan način postupava u svojoj *Pripovijesti o tome kako se Ivan Ivanovič posvadio s Ivanom Nikiforovičem*.³

Mjestom avangarde u suvremenosti Ugrešić će se ponovo baviti u tekstu "Ljubomornici avangardizma", objavljenom na začelju osmog *Pojmovnika ruske avangarde* (1990). U istom broju *Pojmovnika* o odnosu avangarde i postmoderne piše i Dubravka Oraić Tolić, autorica u čijem je fokusu postupak citatnosti i koja postmodernu tumači kao derealiziranu avangardu, uspostavljajući distinkciju među njima u odnosu na funkciju kategorija vremena i prostora.

Za razliku od toga Ugrešić – na tragu onoga što će potvrditi i kasnija rasprava o Bürgerovoj teoriji avangarde – smatra da avangarda u historiografskom smislu možda

³ Gogol' je "jedan od rijetkih klasika koga ruski avangardisti nisu zbacili s 'parobroda suvremenosti'", ističe Ugrešić (1989: 312). Stoga bi upravo on mogao biti "zajednički inspiracijski izvor koji je Vaginova i Kabakova doveo do tipološki paralelnog umjetničkog sustava" (*ibid.*). Možda su, nastavlja dalje, čitali istu ovu Gogoljevu *Pripovijest* i zaustavili se na ovom ulomku: "I već sam reže, skuplja sjemenke u poseban papir i počinje jesti. Zatim naređuje Gapki da donese tintarnicu i sam, vlastitom rukom, ispisuje natpis na sjemenkama; 'Ova dinja pojedena je toga i toga datuma'. Kad bi se tu našao i neki gost, onda: 'Sudjelovao taj i taj'" (*ibid.*: 313).

jest završena, ali "nije potrošena", niti je u postmodernizmu svediva na muzejsku, "citatnu" zonu (Ugrešić 1990: 293). Zbog toga će, analizirajući poetiku suvremenih, kako ih naziva "alternativnih" ruskih umjetnika, isticati upravo njihove avangardne osobine. Kao takve izdvaja skupine Transponans i Muhare koje aktualiziraju avangardne autore i tekstove: Transponans npr. objavljuje neobjavljene rukopise avangardista (Harmsa, Vvedenskog), zaboravljene avangardiste i analogne suvremene autore. Transpjesnici među njima objavljuju zaumnu, vakuumnu, gestualnu poeziju, spajajući životne geste i prakse s umjetničkim. U njihovim poetikama i praksama avangardno u neoavangardnom očituje se na tri razine: 1. uskršavanje avangardnih struktura s funkcijom ponovnog uspostavljanja nasilno prekinute avangardne tradicije, 2. dijalektičko preuzimanje avangardnih postupaka koji su osporavateljski podjednako u odnosu prema socrealizmu prema "mitu o avangardi"; 3. paralelizam struktura u kojem je avangarda neutralno "citatno" polje, muzej.

Citirajući Borisa Groysa, Ugrešić pokazuje kako avangarda nužno destabilizira svaki poredak, pa čak i onaj koji se izgrađuje institucionalizacijom, odnosno muzealizacijom historijske avangarde. Avangarda je zato u njezinoj recepciji mjesto lisičje hereze, spremnik postupaka kojima se destabiliziraju, išivaju, demontiraju i ponovno sastavljaju okamenjeni spojevi. U svojim znanstvenim tekstovima ona stoga isticke ponovljivost i obnovljivost avangardne geste – vezujući je uz umjetničke prakse alternativnih ruskih pisaca koji se pojavljuju u isto vrijeme i koji se na isti način postavljaju u odnos prema historijskoj avangardi kao što to čini i zapadna neoavangarda koja je od kraja 60-ih pa sve do 80-ih usmjerena prema institucionalnoj kritici.

Taj će drugi val avangarde u jugoslavenskoj književnosti biti vidljiv u alternativnim umjetničkim izrazima i skupnim i pojedinačnim poduhvatima. U Hrvatskoj su to Kugla glumište i poslije npr. meka frakcija i samostalni radovi Željka Zorice.⁴ U užem književnom polju alternativnu poziciju u odnosu prema dominantnoj kulturi i važećim kulturnim politikama, oblikovanu kao institucionalna kritika i publiciranje tekstova historijske avangarde, pokazuju krugovaši. Njihovi istupi i prakse – od eksplicitno nadrealističke kod Irene Vrkljan i Zvonimira Goloba do često nadrealno ludičkog Ivana Slamniga ili generičkih transmutacija Vesne Krm-potić – obnavljaju avangardnu opozicijsku gestu. Krugovaši na sličan način kao i ruski alternativni pisci kojima se bavi Ugrešić objavljuju jugoslavenske i svjetske avangardne teoretičare i pisce, ali i autore čije prakse pokazuju postvarenje jezika i koji proizvode alternativne spojeve književnosti i svakodnevice – poput nigerijskog književnika Amosa Tutuole (1920–1997).⁵ Tutuolu prevode i objavljuju

⁴ O tome usp. Protrka Štimec 2021: 177–194.

⁵ Zahvaljujem kolegici Ranki Primorac na ovoj referenci na koju je uputila u svom izlaganju pod naslovom "Dubravka and Amos, or reading Africa from the Balkans in the age of Non-Alignment"

krugovaši Antun Šoljan i Ivan Slamnig: njegov *Pijač palmina vina* objavljen je u Zagrebu 1954, nepune dvije godine nakon objavljivanja izvornika *The Palm Wine Drinkard* na engleskom jeziku. Upravo tom knjigom, odnosno njezinim dijelom koji opisuje priču o "potpunom" gospodinu koristi se Dubravka Ugrešić u naslovnoj priči iz knjige *Život je bajka* (1983).

METATEKSTNO-TERAPEUTSKI MÉTATERXIES

Zagonetni termin iz podnaslova knjige *Život je bajka* ("métaterxies"), skovan tako da podsjeća na punoznačne riječi, ali ne dopušta fiksiranje značenja, tema je autorskog pogovora, Napomene – kojom se nudi "nekoliko najnužnijih uputa za čitanje" (Ugrešić 1983: 131). U njima se, među ostalim, sugerira da pojam potječe iz naslova rukopisa ulomaka latinskih crkvenih knjiga opata d'Adalbérona. Već konvencija "pronađenog rukopisa" preslikava u knjizi prevladavajući postupak autotematizacije i metatekstualne igre s funkcijama i statusom autora, prepisivača, lika i djela. Zagonetni pojam, u nedostatku točnog prijevoda, "autor" prevodi na "moderan jezik" kao "metatekstno-terapeutsku priču" (*ibid.*), ističući kako se i sam poveo za praksom prekrajanja, odnosno "prepisivanja tuđe priče s umetanjem vlastitih redaka, odnosno pisanja vlastite priče s umetanjem tuđih redaka" (*ibid.*). U izboru te metode poziva se na autoritet Titivillusa, srednjovjekovne figure demona kojoj su pripisivane greške pri prepisivanju, te koji je također opisan i kao sakupljač besposlenih razgovora ili krivo izgovorenih, promrmljanih ili preskočenih riječi tijekom crkvene službe, koje će priložiti na posljednjem sudu protiv prijestupnika. Pisanje i prepisivanje postaje tema u odnosu na vlastiti performativni učinak (istina, laž, krivica, pokora, erotski užitak), kao i na vlastitu poziciju u odnosu na instituciju književnosti, koja preživljava u oskudici erotske priče, drugim riječima priče koja proizvodi užitak (*ibid.*: 131–132).

U samoj zbirci, praćenoj takvim "uputama", Ugrešić primjenjuje prepoznatljive, prije opisane postupke kojima, analogno autorima alternativne ruske književnosti, kreira svagdan (*byt*) svakodnevnih trivijalnih situacija koje duhovito, manje ili više crnohumorno "prevodi" iz svakidašnjeg života u književnost (i obrnuto). Oberijski deliterarizirajući književnost, među likovima izdvaja lik autora koji se zapetljava u vlastitu temu i u komplicirane odnose s drugim likovima, dovodeći ih u angažiran odnos prema polazišnim tekstovima, a to su Gogoljeva novela *Nos*, Tutuolin roman

na konferenciji *Non-Alignment on the Move* u lipnju 2022. u Rijeci. Tom je prilikom opisala i osobni susret Amosa Tutuole i Dubravke Ugrešić, dokumentiran fotografijom snimljenom u Iowa Cityju 1982. godine, a koja je vidljiva u njezinoj knjizi *In the Jaws of Soton Central* (Primorac 2021).

Pijač palmına vina, Carrollova *Alisa u zemlji čudesa*, Tolstojeva *Kreutzerova sonata*, Gideova *Močvara*, priručnici kreativnog pisanja, ali i svakodnevni novinski tisak kao nepresušan izvor *byta*. Tako će u *Napomenama* uz naslovnu priču zbirke dodati:

Za ovu priču autoru su kao inspiracijska građa poslužili tekstovi objavljeni u listu “Zum-Reporter” (br. 98, 1980), a osobito tekst potpisan s “Jocko”, pod naslovom Kako sprečiti rast uda.* Vrlo poticajna bila je i vjestica objavljena u “Večernjem listu” (21. 12. 1979) pod naslovom *Ljubav i čokolada***. Misao da su pisci usamljena bića i da ih zbog toga treba hrabriti pripada J. L. Borgesu. I na kraju *Priča o potpunom gospodinu* nigerijskog pisca Amosa Tutuole jedna je od autorovih omiljenih priča. (Ugrešić 1983: 133)

Dakle, među predlošcima, kao jedna od omiljenih, nalazi se Tutuolina fantastično-folklorna priča koja se u njegovu romanu zapravo proteže kroz nekoliko cjelina naslovljenih ovako: “Opis neobičnog bića”, “Nemoj ići za ljepotom nepoznata čovjeka” (sastoji se od jedne rečenice), “Vrati dijelove tijela vlasnicima; Ili posuđeni dijelovi tijela potpuna čovjeka neka se vrate” i “Punotijelan gospodin sveden na glavu”. Kod Tutuole je riječ o začudnoj prozi, kombinaciji bizarne fantastike i naracije u kojoj se lik tog uglađenog “potpunog gospodina” razotkriva kao čudovište koje “u naravi” posjeduje samo vlastitu glavu, točnije lubanju, a tijelo sastavlja posuđujući ujutro dijelove od raznih donatora, koje im navečer vraća... Počinje ovako:

On je bio lijep “potpun” gospodin, oblačio se u najfinija i najskuplja odijela, svi dijelovi njegova tijela bili su upotpunjeni, bio je visok čovjek, ali dobro razvijen. Došavši na trg tog dana taj bi gospodin, da je bio neka stvar ili životinja za prodaju, bio prodan barem za £ 2000 (dvije tisuće funti). (Tutuola 1954: 17)

Poslije pripovjedač dodaje da je taj potpuni gospodin (zapravo, kako će se pokazati, samo lubanja): bio toliko lijep da

[...] kad bi ovaj gospodin otišao na bojno polje, neprijatelj ga sigurno ne bi ubio ni zarobio, kad bi ga bombarderi vidjeli u gradu, koji bi trebao da bude bombardiran, oni ne bi bacili bombe na njegovu pojavu, a kada bi i bacili, bomba sama ne bi eksplodirala, dok ovaj gospodin ne bi napustio grad, zbog njegove ljepote. (*ibid.*)

U tom opisu Tutuola kreira začudan, pomalo uvrnut humor, na granici persiflaže i groteske. Logika njegove naracije prati bajkovit zaplet s rubnom pedagoškom svrhom. Naime, razumljivo je, kako kazuje pripovjedač, da za takvim savršenim gospodinom, opijena njegovom potpunosti, odlazi mlada dama koja time upada u nevolje. Slijedeći ga, ona ostaje bez glasa te završi sa strašnom spo-

znajom da je zarobljena u kući obitelji tog tobože potpunog gospodina, a zapravo strašne govoreće lubanje. Naslovni lik Pijača (ustvari Pilca ili Pijanca), čija pikarska potraga za njegovim nestalim (pokojnim) pipničarom čini fantastičnu okosnicu radnje, u ovom dijelu romana biva angažiran da pronade i oslobodi zarobljenicu koja će potom postati njegova žena i slijediti ga u novim pustolovinama.

U pogovoru romana Šoljan i Slamnig predstavljaju Tutuolu kao afirmiranog autora i primjer proze koja, kako ističu: slično kao i Divković kod nas, funkcionira izvan popularnih narativnih tokova "francusko-ruskog tipa" (Šoljan i Slamnig 1954: 123). Pridružuju je liniji tekstova koji donose novost, koji su drukčiji ili netaknuti od tih popularnih modela proze. Prema njihovu mišljenju, tu novost čine po prilici ovi tekstovi: oni koje su izrekla ili napisala djeca, automatsko pisanje, napisi ljudi sa slabijom kontrolom svijesti, bilješke slučajnih razgovora, proze literatura pojedinih naroda koje je onaj popularni tip proze mimoišao ili su ga zaboravili te proza koja je napisana prije nego je taj tip proze došao na snagu (*ibid.*). Tutuolin stil pripovijedanja nastaje mahom kao rezultat novosti u literaturama što su se izmaknule dominantama, pa ga predstavljaju kao otkriće.⁶ Njegov je stil dobrim dijelom govorni, njegov jezik uspoređuju s Divkovićevim (Šoljan i Slamnig 1953: 126, 128–129), ističući da je njegova upotreba engleskog začudna, kao i njegove kombinacije ontoloških razina i referenci, zbog čega ga vide važnim potpornjem jednog *Umwertunga* (*ibid.*: 129–130).

Prijevod i objavljivanje Tutuoline knjige, kao i recepcija – odnosno popratni tekst koji mu posvećuju čineći ga dijelom vlastitog *Umwertunga* – svoj nastavak imaju u ulozi primarnog, odnosno oglednog teksta koji mu daje Dubravka Ugrešić. Tim povezivanjem i krugovaši i Ugrešić participiraju u stvaranju protukanona, književnosti koja se u drugom valu avangarde oblikuje kao institucionalna kritika i koja stvara nelinearne, akronijske, odnosno disruptivne tokove. Manipulacije figurativnim stilovima kojima se, odmičući se od upotreba folklornog naslijeda u nigerijskoj književnosti, služi Tutuola navele su kritičare da ga prepoznaju kao preteču magijskog realizma, odnosno autora koji na začudan način rezonira s avangardnim učincima književnosti. Stoga Matthew Omelsky (2018: 91) u analizi njegovih tekstova sinonimno upotrebljava pojmove "fantastično" i "nadrealno"

⁶ Valja napomenuti kako su upravo Tutuolin stil i njegova upotreba engleskog proizveli disparatan učinak između europske i afričke recepcije. Neafrički čitatelji bili su fascinirani: Pritchett ga je, kako ističe Lindfors Bernth, okarakterizirao kao "opuštenu govornu prozu", Dylan Thomas kao "mladi engleski", neki drugi autori kao "naivnu poeziju". "Jedan je kritičar čak s oduševljenjem govorio o pojavi novog, ludog afričkog pisanja koje stvaraju oni što uče engleski, proučavaju pravila ili gramatiku, jednostavno ga kidaju i puštaju da iverje leti. Za izvorne govornike engleskog jezika rascijepljeni stil bio je zabavna novost, a za obrazovane Nigerijce, koji su u godinama brusili i polirali svoj engleski, bio je grozota" (Bernth 1970: 331).

kako bi označio "singularni nerealizam Tutuolina pisanja", odnosno identificirao njegov svijet bića koja mijenjaju oblik, isijavaju vatru i love pipničare te kako bi time odredio "međuprostornu generičku poziciju koju Tutuola zauzima između folkloru i magijskog realizma".⁷

Upravo se u tim spojevima referirani autor (kao lik) Dubravke Ugrešić u priči *Život je bajka* koristi Tutuolinim predloškom za ostvarivanje vlastitog tipa začudnosti koja se realizira analogno kratkim spojevima avangardnih tekstova. Njezini su likovi kombinacija "nepotpunih": gospodina koji je "nepotpuna" i nerealizirana ličnost i "punitijelne gospođice u neprestanoj gladi", ali i "nepotpunog pisca" kojemu treba ohrabrenje. Naslovi koje daje ulomcima svoje priče kratki su kao i kod Tutuole, često u obliku komentara ili svojevrzne didaskalije. U izmjeni komičnih situacija u kojima se zatječu likovi, sličnih onima koje je izdvojila pišući o novoj ruskoj prozi, *byt* postaje "jedina mjerljiva realnost, ali se i ta realnost u općem grotesknom kontekstu poništava i pretvara u apsurd" (Ugrešić 1989: 300). Taj apsurd u grotesknom realizmu metatekstualne bajke na kraju izranja u obrat, za ovaj žanr prepoznatljivog, sretnog kraja. S tim obratom život (ipak!) postaje bajka, ali ovaj put ne ledena. Time se izmišljeni metatekstualni *métaterxies* iz podnaslova i pogovorne *Napomene* realizira kao "metatekstno-terapeutska priča", odnosno pripovijedanje pomaknutog terapeutskog strukturiranja stvarnosti u kojem je realizacija likova istovremeno i metaliterarni komentar.

Naslovna priča *Život je bajka* time se pokazuje i kao ogledna za cijelu zbirku, jer prepisujući predložak istovremeno prepisuje i njegove pomake u odnosu na tekstualne i generičke upotrebe.⁸ One su dio začudnosti pisanja koje svoj učinak ostvaruje dovodeći u pitanje narativne i generičke konvencije, ideju linearnosti književne povijesti i razvoja njezina tijeka, kao i status prostornih i vremenskih koncepata Istok – Zapad, centar – periferija, kontinuitet – prekid. Ti elementi Tutuolina postupka i njegov pomaknuti, "mladi" engleski jezik proizveli su učinak

⁷ O Tutuoli kao preteči magijskog realizma pišu Jennifer Wenzel: *Petro-Magic-Realism: Toward a Political Ecology of Nigerian Literature* (2006) i Ato Quayson: *Magical Realism and the African Novel* (2009).

⁸ Uz prije navedene žanrovske pomake u Tutuolinu radu valja napomenuti kako on, za razliku od svojih prethodnika koji se također oslanjaju na folklor, poput slavnog Daniela Olorunfẹma Fágúnwàe (1903–1963), ne moralizira i ne predaje se sentimentalnosti. Tu njegovu odliku neki pripisuju posrednoj upotrebi izvornih priča, koje on ne preuzima izravno, nego od Fágúnwàe. Ulli Beier tu njegovu stilsku osobinu povezuje s pripovjednom tradicijom naroda Yoruba koju karakterizira "bizarni imaginarij" (Beier 1965: 54).

radikalne promjene karakteristične za avangardu, odnosno riječima Slamniga i Šoljana: novosti. Iako Omelsky izbjegava izjednačiti Tutuolin nadrealizam s obilježjima avangardnog europskog pokreta, ustanovit će analogne stilske upotrebe, kao i disruptivnu narav njegova "kreaturističkog modernizma" (Omelsky 2018: 66 i d.) koji određuje tijek globalnog afričkog modernizma.⁹ Ta perspektiva u neoavangardnoj recepciji i preuzimanju i krugovaša i Dubravke Ugrešić postaje dio njihova vlastitog prevrednovanja koje obnavlja disruptivnu avangardnu gestu u odnosu na institucije i "zadanosti svakodnevice" koja, kako ističe Jack Burnham, uključuje "svijet politike, zarađivanja novca, ekologije, industrije i drugih zanimanja" (Burnham 1975: 133). Tu gestu čine metafikcionalni postupci koji uključuju refleksiju, citatnost, montažu i ponovljivost, kao i pripovjedno zahvaćanje u nesavljadivu raznolikost *byta*. Ponovljivost, kako ističe metafikcijski autor iz pogovora zbirke, participira u proizvodnji užitka pisanja, čitanja i pripovijedanja, stvarajući zamah novoga koje je i revolucionarno.¹⁰

LITERATURA

334

- Beier, Ulli. 1965. "D. O. Fagunwa: A Yoruba Novelist". U: *Black Orpheus* 17: 51–56.
- Bernth, Lindfors. 1970. "Amos Tutuola: Debts and Assets". U: *Cahiers d'études africaines* 10, 38: 306–334.
- Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Prev. M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.

⁹ Omelsky tvrdi da se kreaturistički modernizam Amosa Tutuole "prvenstveno temelji na ontologiji i materijalnosti tih stvorenja. Svako je od njih neprirodno, široko mnoštvo, mješavina bakterija, televizijskih ekrana, crva i blještavih svjetala. Ta stvorenja potječu iz fantastične estetske tradicije zapadnoafričkog folklor, no raznoliki predmeti i bića koja oblikuju njihova tijela upisuju ih kao dio globalnog sustava u neprestanom pokretu. Njegove kreature utjelovljuju globalne tokove kapitala temeljenog na robi koja sliči njegovim organima. Ključan je pritom i biopolitički prostor koji ta neobična bića nastanjuju. Žive u svijetu naizgled neizbježnog terora, iskorištavanja i nadzora" (Omelsky 2018: 67).

¹⁰ Avangarda je u naše vrijeme, kako ističe John Roberts, "revolucionarna upravo svojom vjernošću svojim budućim prošlostima" (Roberts 2010: 726). Njezina ponovljivost ne znači povijesnu potrošenost i puko oponašanje nekadašnjih uzora, kako je istaknula Ugrešić (1990: 293) u svom članku. Njezina suspenzivnost sastoji se u tome da je, kako ističe Roberts, "za razliku od njezinih povijesnih i nedavnih neoavangardnih izraza, njezina odgodivost uvjet njezina eksplicitnog antikapitalističkog i oporbenog karaktera" (Roberts 2010: 726). Stoga drži da je avangarda danas prešla u ono što bismo mogli nazvati "trećim prostorom". To više nije prostor revolucionarne transformacije kao takve (izgradnja revolucionarne kulture; proizvodnja "misaonih eksperimenata" u svrhu mobilizacije radništva) ni pragmatične prilagodbe kritičke i radikalne umjetnosti novoj administraciji moderne umjetnosti (neoavangarda), već je riječ o konkretnoj implikaciji umjetničkih praksi u kritici kapitala, države, radnih praksi i službene institucije umjetnosti (*ibid.*).

- Bürger, Peter. 2010. "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of 'Theory of the Avant-Garde'". U: *New Literary History* 41, 4 ("What Is an Avant-Garde?"): 695–715.
- Burnham, Jack. 1975. "Steps in the Formulation of Real-Time Political Art". U: *Framing and Being Framed: 7 Works, 1970–75*. Ur. Hans Haacke. New York, NY: Press of the Nova Scotia College of Art and Design – New York University Press: 127–143.
- Đekić, Velid. 1995. *Flagusova rukavica*. Rijeka: Naklada Benja.
- Flaker, Aleksandar. 1984. "Byt (Svagdan)". U: *Pojmovnik ruske avangarde*. Drugi svezak. Ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske: 9–21.
- Foster, Hal. 1994. "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?". U: *October* 70: 5–32.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Kolanović, Maša. 2010. "Kome treba 'identitet'? Esejstika Dubravke Ugrešić". U: *Desničini susreti 2005. – 2008*. Zbornik radova. Ur. D. Roksandić i J. Cvijović Javorina. Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu – Plejada: 110–118.
- Lugarić Vukas, Danijela. 2024. "Muzej ruske književnosti u stvaralaštvu Dubravke Ugrešić". U: *Najbolje knjige*, 29. 3. 2024. Internet. 8. kolovoza 2025.
- Lukić, Jasmina. 1995. "Ljubić kao arhetipski žanr, proza Dubravke Ugrešić". U: *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju* 2–3: 213–227.
- Lukić, Jasmina. 2001. "Pisanje kao antipolitika". U: *Reč* 73–102.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. London: Routledge.
- Murphy, Richard. 2004. *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Omelsky, Matthew. 2018. "The Creaturely Modernism of Amos Tutuola". U: *Cultural Critique* 99: 66–96.
- Primorac, Ranka. 2021. *In the Jaws of Soton Central*. Akinyemi, Ibadan, Nigeria: Fortunate Traveller. Internet. 8. kolovoza 2025.
- Protrka Štimec, Marina. 2021. "Public Rendition of Authorship: Commemorative Ceremonies in Neo-Avant-Garde Projects by Zabludovsky-Zorica". U: *Primerjalna književnost* 44, 3: 177–194.
- Roberts, John. 2010. "Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde". U: *New Literary History* 41, 4 ("What Is an Avant-Garde?"): 717–730.
- Šoljan, Antun i Ivan Slamnig. 1954. "Amos Tutuola". U: Tutuola, Amos. *Pijač palmina vina*. Preveli Antun Šoljan i Ivan Slamnig. Zagreb: Zora: 115–130.
- Tutuola, Amos. 1954. *Pijač palmina vina*. Preveli Antun Šoljan i Ivan Slamnig. Zagreb: Zora.
- Ugrešić, Dubravka. 1980. *Nova ruska proza*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo – Liber.
- Ugrešić, Dubravka. 1981. "Metatekstne razine u romanima Konstantina Vaginova". U: *Umjetnost riječi* XXV: 299–307.
- Ugrešić, Dubravka. 1983. *Život je bajka*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Ugrešić, Dubravka. 1989. "Avangarda i suvremenost (Vaginov i Kabakov: tipološka paralela)". U: *Pojmovnik ruske avangarde*. Šesti svezak. Ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske – Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta: 301–315.

Ugrešić, Dubravka. 1990. “Ljubomornici avangardizma”. U: *Pojmovnik ruske avangarde*. Osmi svezak. Ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske – Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta: 293–316.

Ugrešić, Dubravka. 2001. *Zabranjeno čitanje*. Beograd: Geopoetika – Omnibus.

Abstract

DUBRAVKA UGREŠIĆ’S AVANT-GARDE MÉTATERXIES

The most important metatextual, “postmodern” books (Đekić 1995, Lukić 2001) by Dubravka Ugrešić, *Poza za prozu/A Pose for Prose* (1978), *Štefica Cvek u raljama života/Steffie Speck in the Jaws of Life* (1981), *Život je bajka/Life is a Fairy Tale* (1983) and *Forsiranje romana reke/Fording the Stream of Consciousness* (1988), are interpreted in this paper in the context of the author’s academic texts on the avant-garde. In her view, the avant-garde is by no means “used up” and cannot be reduced, even in postmodernism, to the museum or a mere “quotable” domain. In the series *Glossary of the Russian Avant-Garde*, which she co-edited with Alexander Flaker, she analyses avant-garde gestures and subversive actions in contemporary Russian alternative literature, emphasising the questioning of existing poetic and political structures and the demythologisation of the “myth of the avant-garde”. Her “Oberiut” avant-garde poetics is evident in the use of intermediality, which encompasses both the de-literarisation of traditionally understood literature and the trivialisation of artistic content and orientation towards everyday life (*byt*), to which she refers, but which she also denounces as ideologically conditioned. By establishing the connection between the critical and reflexive use of avant-garde procedures and postmodern literary quotations in her academic texts, Dubravka Ugrešić also describes her literary process, in which “*byt* is the only measurable reality, but even this reality is cancelled out in a general grotesque context and transformed into the absurd”. Thus, in the title story of the collection *Life is a Fairy Tale*, a witty, more or less darkly humorous “translation” of everyday life into literature (and vice versa) entangles the relationships between the characters and the author, bringing them into an engaged relationship with the source texts (*Věčernji list*, Amos Tutuola’s *The Palm-Wine Drinkard*), literary functions and procedures, social structures and expectations. It also engages with creativity and language, evaluating the metatextual-therapeutic effect of the performance. By rewriting Tutuola’s fantastic-folkloric history, Ugrešić also adapts his process of revaluation, as well as the analogous role it played in the translational efforts and in its neo-avant-garde, manifesto-style reception by the authors associated through the journal *Krugovi*, so-called *krugovaši*, Antun Šoljan and Ivan Slamnig.

Keywords: Dubravka Ugrešić, *Život je bajka* (*Life is a Fairy Tale*), avant-garde, academic work, everyday life (*byt*), Amos Tutuola, *krugovaši*